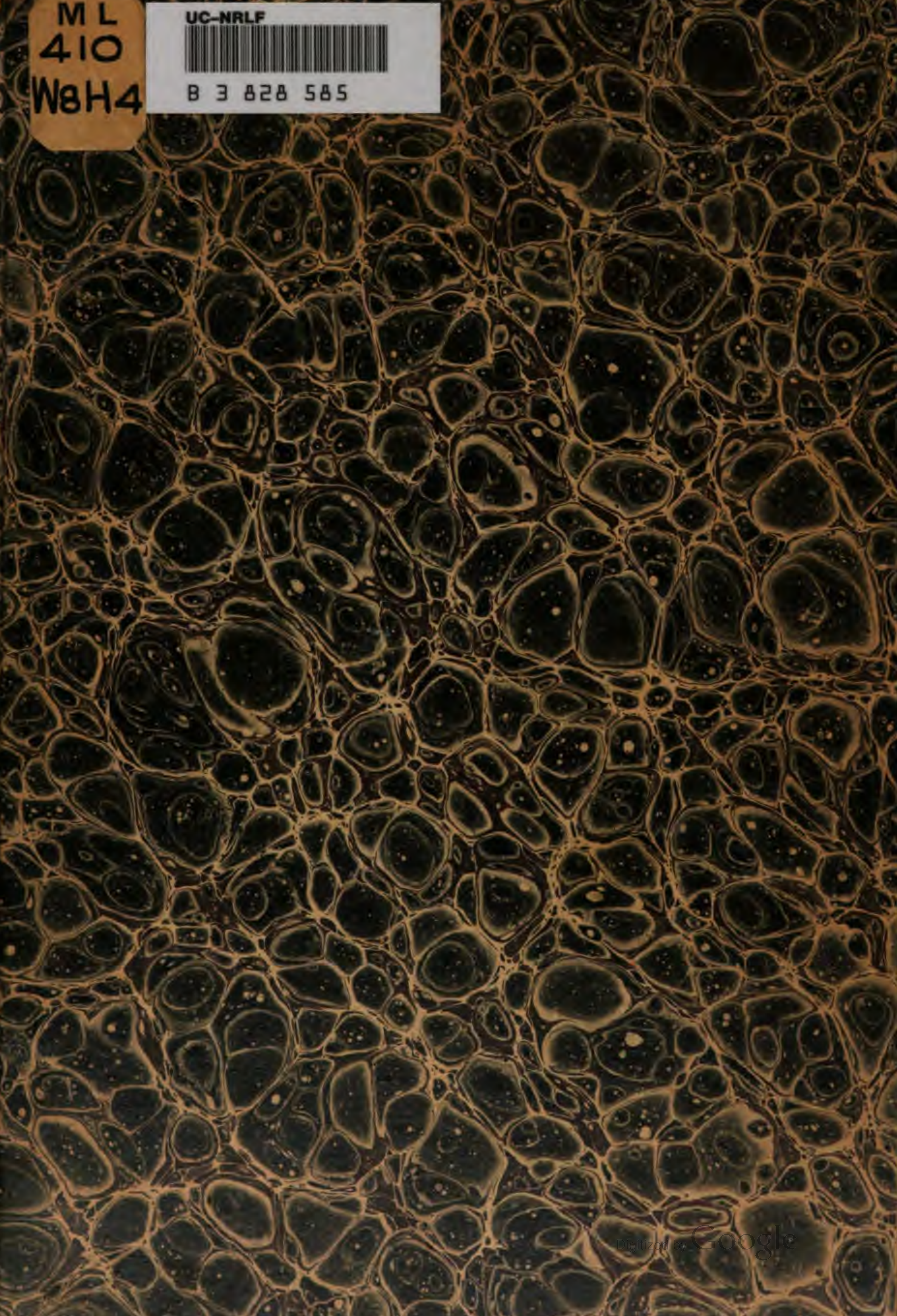
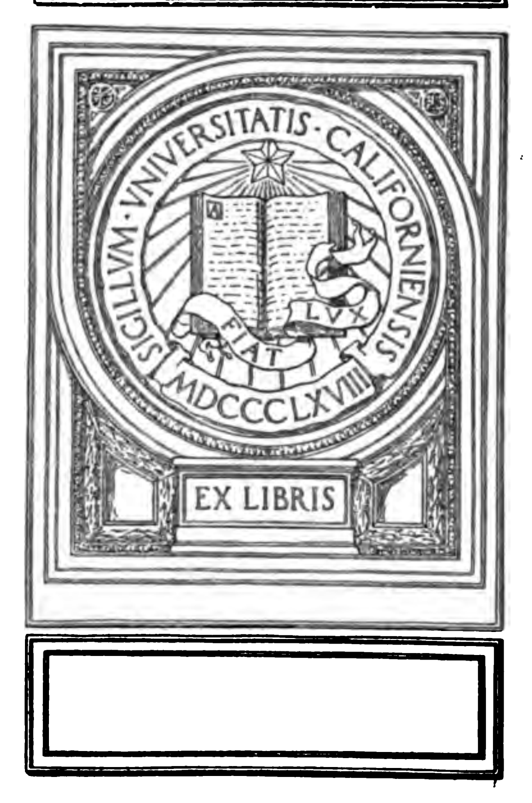


ML
410
W8H4
UC-NRLF
B 3 828 585


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Hugo Wolf
in seinem Verhältnis zu
Richard Wagner

Von

Karl Heckel ×

Mannheim.

Mit einem Porträt Hugo Wolfs

München und Leipzig
bei Georg Müller
1905.

Man hat Hugo Wolf den „Richard Wagner des Liedes" genannt.

Dergleichen Bezeichnungen sind immer mit Vorsicht aufzunehmen. Soll damit nur gesagt werden, daß Wolf für die Entwicklung des Liedes eine ähnliche Bedeutung zukomme, wie Wagner für das musikalische Bühnenwerk, oder auch, daß Wolf auf dem Gebiete der Lyrik der Erbe Wagners sei, wie Schubert der Erbe Beethovens ist, so mag das Wort noch hingehen. Aber schon, wenn damit der Gedanke verknüpft wird, Wolf habe „Wagnersche Prinzipien auf das Lied übertragen", öffnen sich dem Mißverständnis die Türen nach verschiedenen Richtungen.

Wagner hat frühzeitig auf Wolf mit einer Macht eingewirkt, die dessen lebhafteste Begeisterung entzündete. Nach der denkwürdigen Tannhäuser-Aufführung in Wien unter der persönlichen Anwesenheit Wagners, im November 1875, schrieb der fünfzehnjährige Wolf nach Hause: „Ich bin durch die Musik dieses großen Meisters ganz außer mir gekommen und bin ein Wagnerianer geworden."

Mit rührendem Eifer wußte er sich damals bei Wagner Eingang zu verschaffen, um ihm seine Kompositionen zur Beurteilung vorzulegen.

Aber weder Wagners leicht begreifliche Abwehr: „Als ich noch so jung war, wie Sie jetzt, und komponierte, konnte man auch nicht sagen, ob ich es weit in der Musik bringen könnte," noch das Scheitern der in den nächsten Jahren wiederholten Versuche persönlicher Annäherung, vermochten Wolfs reine Hingebung zu trüben, oder gar ihm die übermächtige künstlerische Erscheinung Wagners zu verkleinern. Im Jahre 1883, mehrere Tage nach Wagners Tod, schrieb er an Mottl, mit dem er im Jahr zuvor „in grenzenloser Begeisterung" den Parsifal in Bayreuth gehört hatte: „Noch heute kann ich kaum glauben, daß der Mann tot ist, der uns elende Lehmpatzen erst zu Menschen gemacht hat."

Die Kritiken endlich, die Wolf während vier Jahren ins „Wiener Salonblatt" schrieb, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, auf welcher Seite er in dem Kampfe stand, der in Wien besonders heftig zwischen „Wagnerianern" und „Antiwagnerianern" tobte, diesen Kampf zwischen jung und alt, Vergangenheit und Zukunft, aber auch zwischen Konvention und Persönlichkeit. „Was es noch Großes gegolten, immer ging die Jugend bahnbrechend voran!" ruft der jugendliche Musiker, und seine Losung lautet: „Krieg den Philistern, Krieg den Kritikern!"

Aber er verteidigt auch die Werke Wagners gegen jeden Theaterschlendrian. Was in den Wiener Aufführungen, zum Beispiel des „Tannhäuser", des „Lohengrin" und in „Tristan und Isolde" gegen den Geist der Werke verstößt, wird von ihm auf das schärfste angegriffen mit Waffen, die er sich aus Wagners Schriften geschmiedet hat.

Freilich eines zeigte sich schon damals: zum blinden Parteigänger taugte Wolf nicht. Er ist durchaus nicht der Meinung, alle Welt müsse nun im Stile der großen Werke Wagners komponieren, sondern er entsetzt sich über jedes zutage tretende Mißverhältnis zwischen Zweck und Mittel. Mit scharfem Spott bekämpft er eine Wagner nachahmende „Serenade" und schreibt: „Außer der türkischen Musik fehlen nur noch die vier Wagnerschen Tuben, allenfalls noch vier Glocken, um die Stimmung für ein Abendständchen im Publikum zu erzeugen. Es ist wirklich erstaunlich, wie weit das Gros unserer modernen Komponisten ohne Grund und Ursache über die Grenzen der musikalischen Mittel und der Form sich hinwegsetzt. Gewöhnlich heißt es dann: das sind die Folgen der Wagnerschen Musik, die verdreht den jungen Leuten die Köpfe, keiner tut's mehr ohne großes Orchester u. s. f."

Richtet sich dieser Angriff bereits gegen die willkürliche Anwendung großer Ausdrucksmittel dort, wo kein Bedürfnis sie erfordert, so ging Wolf bald weiter und bekämpfte nicht nur den Mißbrauch der Mittel, sondern auch das Bestreben, sich allzu hohe Aufgaben zu stellen, zu deren Lösung eben nur ein Richard Wagner berufen war. Gerade, daß er Wagners unvergleichliche Größe, wie kaum ein anderer, in ihrem ganzen Umfang empfand und erkannte, mag hierbei bestimmend auf ihn gewirkt haben.

Als Antwort auf den Vorschlag eine Oper „Buddha" zu komponieren, schrieb er an Grohe in Mannheim: „Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, daß wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, daß wir ganz unnützerweise den Himmel stürmen, weil er uns bereits erobert ist, und daß es das gescheiteste ist, in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen."

Und in einem Briefe an mich heißt es: „Ich bekenne gern, daß mein musikalisches Talent zu gering ist, einen Stoff von der Größe und Bedeutung des Buddha vollkommen zu beherrschen; dazu gehörte das Genie eines Richard Wagner. Das Experimentieren ist anderseits wiederum nicht meine Sache."

Nichts lag ihm ferner, als in Wagners Fußstapfen zu treten. Nicht immer beschränkt sich seine Abwehr auf eine, übrigens bereits mit einem guten Teil Ironie getränkte Bescheidenheit, sondern es empört ihn, für einen „Kumpan" zu gelten, der „auch" wagnerisch komponiere. Und, wo er dieser Auffassung wirklich oder vermeintlich begegnet, macht er seinem Unmut in übersprudelnder Weise Luft, wobei ihm sein geradezu virtuoses Talent zu schimpfen die willkommene Gelegenheit bietet, durch köstliche Überbietungen seines Ärgers diesen selbst zu überwinden.

Ein charakteristisches Beispiel, wie hoch Wolf Wagner verehrte, erzählt sein vortrefflicher Biograph Ernst Decsey: „Wenn Hugo Wolf im Ecksteinschen Freundeskreise aus Wagnerschen Partituren vorgetragen hatte — unter anderem führte er an einem Abend die Parsifalmusik in wunderbarster Verklärung am Klavier auf — dann schloß er den Flügel, denn er duldete nicht, daß nach Wagner noch anderes gespielt werde."

Einen Schritt weiter und wir verstehen auch, daß Wolf vom Grunde seines verehrenden Herzens aus weder von sich, noch von andern dulden wollte, daß nach Wagner innerhalb dessen eigentlicher Sphäre „noch anderes"

gedichtet und komponiert werde. „Wagner und Bruckner, das genügt vollauf, um ein ganzes Menschenleben mit den edelsten Genüssen und allen nur erdenklichen Wonnen auszufüllen," versicherte er seinem Freunde Paul Müller.

Manches allzu scharfe, und in absolutem Sinne gewiß ungerecht zu nennende Urteil Wolfs erklärt sich aus dieser Herbe und Konsequenz seiner Verehrung.

Nur keine nachgeahmte Größe und anempfundene Leidenschaft!

Ein bezeichnendes Beispiel ist mir in Erinnerung. Mit großem Interesse griff Wolf nach dem Klavierauszug einer erfolgreichen modernen Oper, den ich ihm vorlegte; wollte er doch damals denselben Stoff komponieren. Aber als er in einer der ersten Szenen die Vorzeichnung „mit korybantischem Schwung" fand, da meinte er: „Hier oben steht's, aber da drinnen ist nichts zu merken," und schlug mit der Überzeugung, daß der Stoff noch nicht komponiert sei, das Buch zu.

Wir wissen aus den Briefen von Cornelius, wie dieser die Sonnennähe Wagners mied, aus Furcht, allzu mächtig angezogen zu werden, und wir begreifen es, daß Wolf, der schon so jung in den Zauberbann dieser mächtigen Kunst geriet, und der in Wien besonders unter den „Wagnerianern" Freunde und im Schoße des Wagnervereins verständniswillige Zuhörer fand: seine künstlerische Unabhängigkeit von Wagner nur in strengster Selbstzucht erwerben und behaupten konnte.

Mag bei anderen die Jagd nach Reminiszenzen eine ausgiebige Vergnügung bieten, bei Wolf dagegen läge es nahe, Spuren nachzugehen, die als bewußte oder unbewußte Ausbiegungen vor Wagner erscheinen und nicht selten von dem zunächstliegenden Weg ableiteten. Daraus mag sich vielleicht manche Bizarrerie erklären, gewiß aber sehr oft auch die Erschließung neuer Ausdrucksformen.

Wahre Verehrung zeigt sich bei dem reifen Künstler nicht in der Nachahmung, sondern in der Scheu, dem Großen zu nahe zu treten. Das stand bei Wolf fest. Und wer in Bayreuth „als der berufenste Nachfolger Wagners" gewertet und geschätzt wurde, von dem verlangte er Eigenartigeres, als nach seiner Überzeugung in Humperdincks Märchenoper geboten wurde.

Die übertriebene Schärfe seines offenen Urteils erscheint uns dabei allerdings um so ungerechtfertigter, wenn wir bedenken, daß Humperdinck, ganz im Sinne Wolfs, bereits bei der Wahl des Stoffes den Willen zeigte, die Nacheiferung der heroischen Größe Wagners zu vermeiden. Überhaupt dürfen wir nicht übersehen, daß Wolfs Urteile stark von momentanen Stimmungen beeinflußt wurden, und daß er oft selbst sie wieder umstieß.

Man wird es daher begreiflich finden, daß weder „die vermaledeite Dichterbrut", auf die er die schäumende Schale seines Zornes ausgoß, noch die „musizierenden Schwarmgeister" sich seine absprechenden Urteile allzu sehr zu Herzen nahmen, wie viele Feinde ihm seine „borstige Eigenart", deren er sich in einem Briefe an Humperdinck selbst anklagt, auch machen mochte.

„Es sind impulsive, nicht prinzipielle Äußerungen, Stimmungen, nicht Entscheidungen." Dieses Wort Decseys gilt von vielen brieflichen Auslassungen über Künstler und Werke, ebensogut wie von Wolfs geringschätzigen

Bemerkungen über die Förderung seiner Kunst durch die Wagnervereine. Aber hier, wie dort lag eben doch, wie wir sehen werden, seiner Antipathie eine tiefere Ursache zugrund, aus der sich viele Auslassungen leicht erklären. Wolf verhehlte sich durchaus nicht, wie vieles er der Propaganda der Wagnervereine verdankte, zunächst in Wien, dann aber auch in Graz, Mannheim, Darmstadt und in andern Orten, und es lag ihm fern, dieses Eintreten nicht anzuerkennen.

In einem überaus herzlichen Briefe vom 24. Febr. 1897 schrieb er an mich: „Da ich persönlich zu dem Wagnerverein in Mannheim keinerlei Fühlung habe, glaube ich am besten zu tun, wenn ich mich an Sie wende mit der Bitte, dem Verein meinen tiefgefühltesten Dank für sein sympathisches Verhalten meinen Bestrebungen gegenüber, zu übermitteln." Aber er hätte nicht Wolf sein müssen, um schweigend das Gefühl zu überwinden, daß man ihn in den Vereinen vielfach nur als Komponist der Wagnernachfolge — als einen unter vielen — schätzte, ohne ihn in seiner, so heftig nach Unabhängigkeit ringenden Eigenart zu erkennen.

Schon 1889 erklärte er Schalk, den Wiener Wagnerverein nicht mehr besuchen zu wollen, auch wenn er sich auf diese Weise den Weg zur Öffentlichkeit verschließe. „Ist es nicht viel besser und schöner von einigen Menschen geliebt und verstanden, als von tausenden gehört und geschmäht zu sein?"

„Nur keine Apostel!" ruft er damals aus. Aber vier Jahre später, in einem Briefe an Emil Kauffmann, urteilt er wesentlich anders, und es bedarf keineswegs einer großen Scharfsichtigkeit, um zu erkennen, daß es in Wien weniger die Öffentlichkeit selbst war, die er scheute, als die fremde Flagge, unter der er seinen Einzug halten sollte.

„Mir scheint gar," heißt es in dem Briefe an Kauffmann, „ich fange an, in Tübingen Mode zu werden. Publikum, Sänger und Kritik verschwören sich ja förmlich, mich mit Gewalt zum berühmten Komponisten zu machen. Nun, so eine Verschwörung darf man sich wohl gefallen lassen! Wer möchte da nicht auch gleich Opfer sein? Und was das Sonderbarste: dies alles geschieht ohne Patent und angemaßte Würde, ohne Gleisnerei und Augenverdrehung, ohne das unumgänglich notwendige Erlösungsbedürfnis, kurz ohne Wagner-Verein oder Wagner-Zweig-Verein, ja sogar ohne den höchsten Bayreuther Segen!! Glauben Sie, daß man ohne den letzteren bestehen, daß man ohne ihn überhaupt Künstler, Zeitgenosse, Mensch sein kann?"

Es machte ihm Freude: daß sich „außerhalb der Wagnervereine sozusagen auch noch Menschen fanden" die für ihn eintraten, denn er empfand es damals als ein hohes Glück: rein um seiner selbst willen, ganz und gar unabhängig von Wagner, beurteilt und in seiner Selbständigkeit und Eigenart erkannt zu werden.

Und dennoch: so bewußt und standhaft Wolf es vermied Zielen entgegenzustreben, die ihn in die Bahnen Wagners hinüberziehen konnten, es wäre falsch, darin nur eine Selbstbeschränkung um der eigenen Originalität willen zu sehen und nicht auch die ursprüngliche Gegensätzlichkeit Wolfs zur Natur Wagners zu erkennen. Nicht nur generell zwischen der Empfindungsweise des protestantischen Sachsen und des katholischen Steiermärkers, sondern auch individuell bis in die letzten Sympathien und Antipathien ihrer Naturen.

Man wird vergeblich bei Wolf nach Urteilen suchen, die, etwa im Sinne der Bayreuther Blätter, die philosophisch-ethische Bedeutsamkeit der Werke Wagners verherrlichen. Und man wird sofort seine große Vorliebe für die „Meistersinger" verstehen. Hier vor allem war „die künstlerische Freiheit" und „Heiterkeit" zu finden, die Schalk als erster bei Wolf erkannte.

In bestimmter Richtung noch bezeichnender aber erscheint mir die Sympathie Wolfs für eine andere Arbeit Wagners, die sich an Umfang so gar nicht mit seinen großen Werken messen konnte, ja die er selbst als eine „Privatkomposition" bezeichnet hat. In einem Briefe vom 6. Dezember 1871 an meinen Vater bestimmte Wagner Tage und Stunden für die Proben zu dem großen Konzert, das er in Mannheim dirigierte, und fuhr dann fort: „20 Dezember: Eine kleine Privatunterhaltung für mich und sehr wenige nächste Freunde; zum Durchspielen einer kleinen Privatkomposition wird als Gunst und besondere Gefälligkeit erbeten 6—8 erste Violinisten, 7—8 zweite Violinisten [usw.] . . . Stimmen bringe ich mit."

Diese Privatkomposition, deren Aufführung in Mannheim damals, außer Frau Wagner, Nietzsche, Ritter und Pohl, nur noch der Vorstand des Wagnervereins und einige wenige Auserlesene beiwohnten, hat Wagner sieben Jahre später als „Siegfried-Idyll" der Öffentlichkeit übergeben.

Sie wurde Wolfs Liebling.

Er gerät in Empörung, als er die reine Wirkung in einem Konzert durch zu rasches Tempo getrübt sieht und schreibt im „Wiener Salonblatt": „Wer im letzten philharmonischen Konzert dieses himmlische Stück zum ersten Male gehört, konnte unmöglich ein richtiges Bild von dem lieblichen Stimmungszauber, der sich wie goldiger Maienschein über dieses duftige Tongemälde ausbreitet, gewonnen haben."

Das war im März 1887. Aber schon drei Jahre vorher war Wolf für das kleine Werk, das er in sein Herz geschlossen, eingetreten.

Am Schlusse jener scharfen Kritik über die Serenade, deren Aufwand an Ausdrucksmitteln ihn empörte, heißt es vom Siegfried-Idyll: „Das ist ein sehr ernstes Stück und ganz und gar nicht aus Spaß komponiert. Man sehe sich das Orchester an: eine Flöte, eine Hoboe, eine [2] Klarinette, ein Fagott, ein Horn, eine Trompete und das Streichquintett. Nun? Klingt es nicht doch recht hübsch, auch ohne die Verdoppelung der Holzbläser? ohne die üblichen vier Hörner und zwei Trompeten? ohne Pauken? welche knappe, einheitliche Form, und freilich nicht zu vergessen den Inhalt! Konnte man dieses Stück wohl anders betiteln als Idylle?"

Die Vorliebe Wolfs für dieses duftige Tongemälde mit seinem „goldigen Maienschein" ist sie nur im positiven Sinne für Wolfs Verhältnis zu Wagner charakteristisch, läßt sie nicht auch den Schluß zu, daß bei aller Verehrung doch das mächtige Pathos, das die historische Größe Wagners ausmacht, dem Herzen des jungen Musikers ferner stand? Und zwar aus Gründen tiefinnerster Natur?

Die Musik ist die mächtigste Kunst.

Will man Wagner auf das höchste loben, so rühmt man, wie seine Kunst zur Andacht stimme und endlich den ganzen Menschen gefangen nehme, ihn bis in seine Tiefen erschüttere, bis zur Selbstvergessenheit überwältige . . .

Aber der Musik lebt auch eine andere Wirkung inne, vermöge der wir nicht in willenloser Hingebung versinken, sondern aller Schwere vergessend, uns erhoben fühlen.

Man fragt sich mit Recht, sollte Wolf nur das ekstatische Gebaren „der Epigonen Meyerbeers und Wagners" (schon diese seine Nebeneinanderstellung ist verdächtig) verworfen haben, sollte er niemals die mächtigen Affekte der Wagnerschen Kunst selbst als einen seiner Natur widerstrebenden Druck empfunden haben? Und sollte er diese Empfindung nie ausgesprochen haben, trotz seines unbändigen Dranges nach offenherziger rückhaltloser Mitteilung?

In der Tat, wir besitzen ein solches Zeugnis.

In einem Briefe vom 5. August 1893 berichtet Wolf an Kauffmann, daß er eifrig die letzten Sonaten Beethovens spiele und einen hohen Genuß darin finde „den ganzen prächtigen Bau in seiner wundervollen Architektonik mit eins zu überschauen und voll auf sich wirken zu lassen," und fährt dann fort: „Nach der berauschenden Narkose Wagnerscher Kunst dünkt mich Beethovensche Musik wie Himmelsäther und Waldesluft. Jene benimmt mir den Atem und schmettert mich zu Boden, diese aber erweitert die Lungen und befreit den Geist und macht einen förmlich zum guten Menschen, wie die Wagnersche Kunst in ihrer Überfülle einen zum Wurm degradiert."

Fast scheint Wolf selbst über diese Worte erschrocken zu sein, denn er setzt sofort hinzu: „Deshalb aber dürfen Sie nicht annehmen, daß ich plötzlich unter die Anti-Wagnerianer gegangen, wogegen ich mich allerdings ernstlich zu verwahren hätte, wäre es auch nur um meine eigene künstlerische Existenz zu rechtfertigen. Wagner ist und bleibt doch der Obergott, wenn er seinen Anbetern vielleicht auch mehr Furcht, oder wenn Sie wollen, Ehrfurcht als Liebe einflößt."

Aus dieser Gegensätzlichkeit seiner Natur zu Wagner gewann Wolf den Abstand, der es ihm ermöglichte mit offenen Sinnen und warmem Herzen die Kunst Wagners in sich aufzunehmen, ohne sich an ihn zu verlieren.

Prüfen wir nun, in welcher Weise Wolf Wagnersche Prinzipien seinem Schaffen zugrunde legte! Sehen wir vor allem zu, wie er sich das von Wagner bestimmte Verhältnis von Wort und Ton aneignete.

Vom Standpunkte Wagners aus können wir sagen, daß die Stimmung aus der ein Gedicht geboren wird, durch das Wort allein nicht vollständig zum Ausdruck kommt, sondern daß der Dichter gezwungen ist, was sich im letzten Grunde als unaussprechbar erweist, dem Gefühl nur anzudeuten.

Das gilt natürlich nur dort, wo die Stimmung einem dem Wort allein unerreichbaren Untergrund entquillt. Denn in einem Gedicht, in dem das Wort restlos den Inhalt erschöpft, bleibt für die Musik keine Aufgabe übrig. Zum mindesten vermag sie sich nur begleitend und illustrierend zu verhalten, nicht aber wie bei Wagner und Wolf: vom Grund aus ergänzend.

Diese Ergänzung, die dem Verhältnis von Mann und Weib entspricht, ist jedoch nicht der Melodie allein möglich; denn diese vermag nur den dichterischen Ausdruck zu steigern, sondern vor allem: der Harmonie.

Ihr wies Wolf in seinen Liedern eine neue, vor Wagner undenkbare Aufgabe zu.

Als er seine lyrischen Werke nicht für Gesang mit Klavierbegleitung, sondern als Lieder für eine Singstimme und Klavier bezeichnete, da wollte er nicht etwa nur auf eine dem Grad nach wichtigere Betätigung des Klavierteils hinweisen, sondern er war sich bewußt, daß dieser Bezeichnung eine tiefe, wesentliche Berechtigung zukam.

Wolf hat — stellen wir uns dies mit voller Deutlichkeit fest — in seinen Liedern dem Klavier jene orchestrale Aufgabe zuerteilt, die Wagner als die eigentliche Bestimmung des Orchesters erkannt hat. Nämlich die Aufgabe, dem Gefühle das unmittelbar kundzugeben, was der Wortsprache unaussprechlich blieb.

Wie sich Wolf nicht begnügte, nur „korrekt“ zu deklamieren, sondern wie er ganz im Sinne Wagners: die Melodie aus dem Sprachverse hervorgehen ließ — durch naturgemäße Steigerung seines Ausdrucks —, so bedeutet auch die miterklingende Harmonie nicht eine fremde illustrierende Zutat, sondern in ihrem reichen polyphonen Gewebe den lebendigen plastischen Körper des Liedes, als dessen charakteristische Physiognomie wir das gesungene Wort bezeichnen dürfen.

Daraus, daß Wolfs Musik sich jede willkürliche egoistische Unabhängigkeit versagt und dagegen durch innigste Nachempfindung das Gedicht nach der Tiefe ergänzt: erklärt es sich, daß wir bei ihm nicht, wie sonst wohl, über dem Komponisten den Dichter vergessen, sondern ganz im Gegenteil zu der Überzeugung gelangen, nun erst ein Gedicht in seiner Vollständigkeit zu vernehmen, nun erst es in seiner runden Körperhaftigkeit mit dem geistigen Auge zu erschauen, wo wir vorher manchmal nur ein Profilbild sahen. Ja, es mag geschehen, daß wir zu der Empfindung kommen, Wolfs Harmonie sei der Mutterschoß, aus dem nicht nur die Melodie, sondern auch das mit ihr wesensgleiche Gedicht nun erst geboren werde.

Damit aber bezeugen wir nur, daß es Wolf gelang, gemäß den von Wagner aufgestellten Grundsätzen, in seinen Liedern organische Kunstwerke zu schaffen.

Das gleiche läßt sich nur von wenigen anderen Liederkomponisten sagen, sobald wir uns an die von Wagner gegebene Definition halten. Denn Wagner läßt als organisches Kunstwerk nur das gelten, was das Bedingende mit dem Bedingten in sich schließt und beides zur kenntlichsten Wahrnehmung mitteilt.

Organische Kunstwerke im Sinne Wagners sind also weder jene zahlreichen modernen Liederkompositionen, die sich mit mehr oder weniger Raffinement rein illustrierend zum Gedicht verhalten und deshalb nicht zur Gestaltung der musikalischen Einheit gelangen, noch jene Lieder, die zwar als musikalische Einheiten erscheinen, aber dafür der innigen Verschmelzung mit dem Wort entbehren.

Das Bedingte sind Sprachvers und die ihm adäquate Melodie, das Bedingende: die durch die polyphone Harmonie kundgegebene Stimmung; aber auch die Situation und die Umwelt, so weit sie auf diese Stimmung einwirken.

Auf diesem Standpunkte angelangt, eröffnet sich uns eine weitere Einsicht in die Verstärkung der dichterischen Wirkung durch die Musik. Während der lyrische Dichter auf eine einmalige oder doch nur vereinzelt zu wieder-

holende Kennzeichnung der Situation beschränkt bleibt, ist es dem Musiker — als Harmoniker — möglich, uns diese Situation fortgesetzt als andauernd, oder auch als variierend zu vergegenwärtigen, gleichviel ob ihre Linien parallel mit dem Wortvers laufen oder nicht.

Wer Wolfs Lieder näher prüft, wird bald erkennen, daß er sich nicht begnügt, nur die jeweilige besondere Stimmung unserem Gefühl mitzuteilen, sondern daß er durch geniale Veranschaulichung der Situation die Wirkung der nunmehr musikalisch-dichterischen Schöpfung mächtig vertieft. Auch hierbei handelt es sich wiederum nicht um bloße Illustrationen, sondern um die Verdeutlichung des realen Untergrundes der schöpferischen Stimmung.

Als charakteristisches Beispiel für eine sofortige und andauernde Kennzeichnung der Situation, wo solche im Gedicht erst verspätet und nur einmal zur Kundgebung gelangt, möchte ich die Veranschaulichung des Wetters durch die unausgesetzt niederfallenden Regentropfen im „Scholar" bezeichnen; auch das Marschtempo in dem spanischen Liede „Sie blasen zum Abmarsch" und noch viele andere Beispiele wären anzuführen. Zwei zeitlich getrennte Vorgänge werden uns auf diese Weise in Eichendorffs „Ständchen" durch Wolf gleichzeitig veranschaulicht: indem uns der Klavierteil das Stimmen und lustige Spielen der Gitarre des musizierenden Studenten vorführt, während der Sänger selbst, nicht etwa ein Ständchen bringt, sondern uns erzählt, daß er einmal in jungen Tagen an der gleichen Stelle spielte und sang; so daß wir ebensowohl die Lust des einen, wie die wehmütigen Erinnerungen des andern nachempfinden.

Eine sinnige Beziehung auf die Umwelt bietet Wolf in Michel-Angelos „Wohl denk' ich oft an mein vergangenes Leben". Hier erklingen, nachdem sich im zweiten Teile des Liedes die ursprünglich schwermütige Stimmung aus dem gleichen Motive in stolzes Selbstbewußtsein verwandelt hat, triumphale Fanfaren, gleichsam als Tusch, den die huldigenden Zeitgenossen, wie Wolf an Grohe schreibt, dem Dichter darbringen. Gewiß eine dramatisch zu nennende Veranschaulichung der durch die beiden Verse gebotenen Erhebung:

„Genannt in Lob und Tadel bin ich heute,
Und daß ich da bin, wissen alle Leute!"

Sehr treffend hat Paul Müller, um diesen vortrefflichen Interpreten Wolfs anzuführen, vom „Prometheus" gesagt: „Wolf macht daraus eine ganz dramatische Szene, einen Dialog zwischen Prometheus (Singstimme) und dem zürnenden Zeus (Klavier). Das Stück beginnt mit einem gewaltigen Gewitter, dem Prometheus antwortet: ‚Bedecke deinen Himmel Zeus mit Wolkendunst.' Immer wieder fahren die wuchtigen Donnerschläge in die kraftvoll trotzigen Reden des Titanen hinein. Manchmal scheint es, als höre der gehöhnte Gott mit verhaltenem Grimme zu: dann wieder brechen die Elemente entfesselt los, und unter Donner und Blitz schließt das gewaltige Stück."

Noch von vielen Liedern Wolfs wird man mit Recht von ihrer dramatischen Wirkung sprechen. So von der großen Szene „Geh' Geliebter, geh' jetzt!" aus dem Spanischen Liederbuch, die in ihrer mächtigen, an „Tristan und Isolde" gemahnenden Leidenschaft uns schmerzlich die Farbenglut des Orchesters vermissen läßt.

Ein Empfinden, das auch bei Wolf selbst oft sich einstellte und ein wesentliches Moment bildet in seinem Verlangen nach der Oper.

Wie bei Schubert und Schumann auch bei Wolf, betreffs der Bühne, von einem gelegentlichen Ausflug zu sprechen nach einem fremden unvertrauten Gebiet, ist nur dem möglich, der nicht weiß, wie tief Wolfs Sehnsucht nach der Oper in seinem Wesen wurzelte, das stets nach restloser Ausschöpfung und vollkommenster Darstellung einer Stimmung verlangte.

Wenn Brahms im Berner Freundeskreise, als unverbesserlicher Hagestolz, erklärte: „Lieber heiraten, als eine Oper schreiben," so sagt uns Wolfs leidenschaftliches Suchen nach einem ihm adäquaten Operntext: lieber auf alle Freuden des Lebens, als auf die Oper verzichten.

Daß eine solche übermächtige Sehnsucht nach dramatischer Gestaltung aus einer innerlichen Kraft entsprang, die nach freier Betätigung verlangte, ist leicht zu begreifen. Nur befanden sich Wolfs Freunde, und mit ihnen wohl er selbst, im Irrtum, als sie glaubten, es genüge ein — möglichst von aller Wagnernacheiferung entferntes — Gedicht in zwangloser dramatischer Form und dazu Wolfs prägnante Vertonung, um ein wirsames Bühnenwerk zu schaffen.

Wolfs Prometheus, mit so vielem Recht man auch von seiner dramatischen Wirkung spricht, würde durchaus nicht ohne weiteres die Szene eines Dramas abgeben können. Das Bild, das *unsere Phantasie* von dem fortgesetzt Blitz und Donner schleudernden Zeus sich macht, ist ein anderes als es die Bühne bietet. Ja die Aufgabe der musikalischen Darstellung des einen Bildes ist von der des anderen im *Grunde* verschieden. Es geht nicht, sich zwar für das musikalisch-dichterische Empfinden an die Vorgänge auf der Bühne zu halten; dabei aber die Eindrücke, die *das Auge* gleichzeitig empfängt, zu ignorieren.

Das gilt vom Komponisten in gleichem Maße, wie es vom Dichter gilt.

Das Dramatische in Wolfs Liedern besteht darin, daß es unsere Empfindung auf das mächtigste steigert und gleichzeitig unsere Phantasie zu mitschaffender Tätigkeit erweckt und zu lebendigster Vorstellung anregt. Eine solche selbstherrliche Mitwirkung der Phantasie wird vom Theater durchaus ausgeschlossen. Mag der vornehme Künstler dieses Brachlegen der mitschaffenden Einbildungskraft auch beklagen: es geht nicht an, sich an etwas zu wenden, das nicht mehr in Tätigkeit treten kann, so wenig es angeht, das unbeachtet zu lassen, das als Usurpator an seine Stelle getreten ist.

Auch hier erweist sich ein Blick auf Wagner als aufklärend und lehrreich.

Während wir bei Wagner immer wieder die Übereinstimmung des szenischen Vorgangs mit dem Orchester als ungemein wichtig betont finden — man kennt seine strengen Forderungen dieses Sinnes an die Kapellmeister —, zeigt Wolf für die Szene eine Gleichgültigkeit, die durch folgenden Vorfall bei den Proben zur ersten Aufführung des „Corregidor" in Mannheim hell beleuchtet wird.

Als der die Regie selbst führende Intendant des Hoftheaters sich Wolfs Urteil erbat über eine vorgenommene wesentliche Abänderung des szenischen Bildes, zeigte es sich, daß Wolf diese Veränderung nicht nur nicht aufgefallen war, sondern daß er dem Bühnenbilde überhaupt noch keinen Blick zugewendet hatte. Er wehrte es ab, auf die gestellte Frage überhaupt einzugehen; denn die Szene, das sei Sache der Text-Dichterin, nicht die seine.

Immer wird Nietzsche mit seinem Ausspruch recht behalten: „Der dramatische Musiker muß auch mit den Augen hören."

Wagner hat nicht nur das Wort „Oper", sondern auch die willkürliche Sache selbst verworfen, als er eine organische Gemeinsamkeit der Künste für das dramatische „Kunstwerk der Zukunft" forderte.

Wolf erkannte die Wagnerschen Prinzipien an, ohne jedoch als Dramatiker in gleicher Strenge ihre Konsequenzen zu ziehen, wie er dies zum Vorteil des deutschen Liedes als Lyriker getan hat. Seine Oper würde vielleicht trotzdem die starke Wirkung, die ihr vermöge ihres hohen musikalischen Wertes zukommt im Theater noch mächtiger ausüben, wenn nicht Verstöße gegen naturgemäße und darum unumstößliche dramatische Voraussetzungen vorlägen.

Doch wäre es falsch, schon in der Mischung des Lustspieltones mit tragischen Tönen in seinem „Corregidor" eine solche Verfehlung zu sehen. Gewiß, die große Szene des Tio Lukas fällt aus dem Stil des Textbuches heraus. Sie überschreitet die Grenzen des Lustspielcharakters und zwar musikalisch augenscheinlich weit über die Absichten des Dichters hinaus.

Aber dieser Überschreitung ist unbedingt das Wort zu reden; nicht nur, weil sie den wesentlichsten Handlungsmoment der Oper entsprechend hervorhebt und damit eine mächtige und ergreifende Wirkung erzielt, sondern auch, weil diese Überschreitung in der Person des Tio Lukas durchaus begründet ist. Und zwar nicht nur individuell, sondern auch typisch. Denn es liegt, wie ich schon bei früherer Gelegenheit nachgewiesen habe, im Charakter des spanischen Theaters (im Gegensatz zum italienischen), das Komische zu einem Punkte zu führen, wo es sich unmittelbar mit dem Tragischen berührt, ohne jedoch nunmehr in diesem aufzugehen.

Der plötzliche Umschlag in der stilistisch bestimmten Temperatur des Stückes war also recht wohl möglich, wenn im weiteren Verlauf des Stückes durch einen abermaligen Wettersturz der dramatisch unentbehrliche Rückschlag in die Grundstimmung des Werkes eintrat. In unserem Falle also wohl durch die Szene im Schlafzimmer der Corregidora. Da aber das Textbuch über diese entscheidende Szene notgedrungen nur referieren läßt, und hier, wie auch sonst wohl, die Handlung nicht immer genügend in den dramatisch wesentlichen Momenten verdichtet, so bedeutet die allmähliche Auflösung in Wohlgefallen zwar ebenfalls die Rückkehr in den Lustspielton, aber als verhängnisvolle Verflachung der dramatischen Wirkung.

Die später vorgenommenen Kürzungen und Änderungen im vierten Akt lassen zwar diese Empfindung nicht mehr aufkommen, bilden aber auch ein großes musikalisches Opfer. Und Wolf behält vielleicht mit der Prophezeiung recht, die er seinen Mitteilungen an mich über diese Veränderungen beifügt: „Ich glaube eine bessere Lösung ist nicht herbeizuführen. Die Szene ist kurz, schlagend und gut motiviert. Natürlich entfällt die ganze Erzählung, die Chöre usw. usw., was mir schrecklich leid tut. Diese Bearbeitung gilt aber auch nur für die Bühne. Das Werk soll künftighin in 2 Ausgaben erscheinen, in der ursprünglichen und in der Ausgabe für die Bühnen. Glauben Sie mir, es wird die Zeit kommen (und vielleicht erleben wir sie auch noch), wo man den Corregidor in seiner Urgestalt und nur in seiner Urgestalt geben wird. Bis dahin wird es freilich noch seine guten Wege haben."

Als Edmund Hellmer ein vom Wiener Hugo Wolf-Verein herausgegebenes Büchlein über den „Corregidor“ einleitete, schrieb er die Frage nieder: „Der Wunsch, dieses prachtvolle Stück Hugo Wolfschen Temperamentes und Geistes im grellen Theaterlicht zu genießen, zaudert heute fast noch sich ernstlich kundzugeben . . . Die deutsche Bühne, über welche Richard Wagner wuchtet, — ist sie für so hochgespannte Geistigkeit schon frei genug?“ . . .

Diese leicht mißzuverstehenden Worte erzeugten eine lokale Revolution unter den „Wagnerianern“ des Wiener Wolfvereins. Allerdings solche Worte sind nicht klug. Sie fordern zu einer Gegenüberstellung von Wagner und Wolf auf ein und derselben Stufe heraus. Und das hätte Wolf selbst nie geduldet. Aus Bescheidenheit oder aus Stolz, wie man will. Das eine schließt das andere nicht aus, und wenn irgend wer, so hätte Wolf von sich sagen können: Wer mich überschätzt, der — unterschätzt mich!

So wenig Wolf nach der Wucht Wagners strebte, sondern nach dem göttlich leichten Schritt, den Nietzsche vom Musiker verlangt, so unberechtigt bliebe doch der Glauben: Wagners Pathos habe Wolfs Grazie im Theater nicht zur Geltung kommen lassen.

Die Wahrheit verlangt, daß wir uns eingestehen: es sind dramatische Fehler, die der unmittelbaren Theaterwirkung Abbruch tun, und es wird, wie bei Cornelius, erst der allgemeinen Schätzung der in Überfülle vorhandenen musikalischen Schönheiten bedürfen, um die Einwirkung dieser Mängel auszugleichen.

Es geht aber nicht an, für die theatralischen Schwächen nur Frau Mayreder, die Verfasserin des Textbuches verantwortlich zu machen.

Frau Mayreder ist eine Dichterin von differenzierter Psyche, von subtilster Geistigkeit, verbunden mit edelstem Formgefühl, aber sie entbehrt jener Unwillkür, die z. B. Flaubert verlangte, als er das Paradoxon aussprach: „un bon livre doit être bête“. Das Drama bedarf, um als organisches Kunstwerk zu wirken, diese Unwillkür, diese dichterische Triebkraft, dieses konstituierende Unterbewußtsein noch viel intensiver als der Roman. Die unpathetische Diktion des Textbuches, seine Souveränität über den Affekt, seine an geistreichen Anspielungen und Wendungen reiche Libertät wendet sich an bewußt genießende Zuhörer, nicht aber an das unmittelbare Gefühlsverständnis eines naiv genießenden Publikums, das Wagner als wichtigste Voraussetzung für eine weihevolle theatralische Wirkung erachtete.

Weder Mayreder noch Wolf fühlten sich zu jenem von Wagner als „unbefangen“ geschätzten Publikum hingezogen, im Gegenteil, sie teilten Nietzsches aristokratische Verachtung für dasselbe.

Im Theater opfert aber notgedrungen auch der phantasiebegabte intellektuelle Zuhörer seine aristokratischen Ansprüche. Er verzichtet auf die intime, von keiner fremden Gegenwart beeinflußten Wirkung auf seine Psyche und auf alle Selbstherrlichkeit der Phantasie und nimmt teil an der gemeinsamen Reaktion auf die dramatischen Vorgänge mit ihren Spannungen und Lösungen. Nicht nur die Affekte des Dramas, sondern auch die typischen Empfindungen der Zuhörerschaft wirken auf ihn ein und hemmen und fördern,

schwächen und stärken, erkälten und erhitzen seine Gefühle. Es sei denn, daß sich der kritische Verstand vor seinem Herzen aufpflanze und aller Suggestion, damit aber auch der unmittelbaren Wirkung des Kunstwerks den Zugang versperre.

Wolf erkannte diese Tatsache recht wohl, aber er schätzte sie nicht als mächtige Waffe in der Hand des Dramatikers, sondern sie weckte ihm, dem feinen Lyriker, der gewohnt war, sich an eine mitschaffende Phantasie, nicht aber an ein hypnotisiertes Nervensystem zu wenden, ein Unbehagen, das sich in souveränem Spott auszulösen versuchte.

Lange vor der Aufführung des Corregidor schrieb er an Frau Mayreder: „Nietzsche hat doch recht mit seinem Ausspruch vom Theater: Da regiert der Nachbar, da **wird** man Nachbar.“ Auch ein anderer Ausspruch Nietzsches: „Erfolg auf dem Theater — damit sinkt man in meiner Achtung bis auf Nimmerwiedersehen; Mißerfolg — da spitze ich die Ohren und fange an zu achten,“ wird von ihm mit Wohlgefallen zitiert.

Mit einem Wort, so sehr Wolf das Orchester des Theaters als künstlerischen Faktor schätzte und mit Notwendigkeit bedurfte, um zur vollen Entfaltung seines auf die innigste Ergänzung der Poesie durch die Musik gerichteten Genies zu gelangen: so fern lag ihm die nicht musikalisch-dichterische, sondern szenisch-dramatische Wirkung der Bühne. Ja er empfand ihre Forderungen als lästigen Zwang.

Wolf vermeidet es, sich als „Neuerer“ zu geben und teilt daher durchaus nicht den Widerwillen Mayreders gegen Monologe, obwohl er im übrigen die modernen dichterischen Errungenschaften, wie einen realistischen Sprechton, hoch zu schätzen weiß und ihm als erster musikalisch vollauf gerecht wird. Die moderne Realistik, die ihre Objekte nicht in göttlicher Ferne, sondern in menschlicher Nähe zu verklären strebt, ist ihm nicht nur ein starker Halt in der Wahrung seiner Art gegen Wagner, sondern auch ein unterscheidender Standpunkt gegen vorwagnersche Perioden geworden.

Trotz des großen belehrenden Einflusses Wagners **bei der Instrumentation** des „Corregidors“ trägt dieser nicht die Züge des Meisters. Viel eher könnte man manchmal von deszendierender Verwandtschaft mit Mozart sprechen.

Man betrachte darauf hin zum Beispiel das „Trällerliedchen“ und viele andere heiteren Züge der Oper.

Ganz richtig weist Hellmer darauf hin, daß wir im Corregidor nicht die Rede des Affektes vorfinden, sondern die alltägliche Rede: potenziert. „Der große erlösende Schritt, den wir mit Wagner von dem recitativo secco zur musikalischen Deklamation getan hatten, führte uns noch nicht zu Wolf. Es war eine intimere intimste Sprache, die zu uns redete. Es war nicht das musikalische Pathos Wagners, eher der modernisierte musikalische Konversationston des ‚Figaro‘.“

In der Tat kommt bei Wolf der Dichter wie in den Liedern so auch in der Oper mit allen Nuancen zu Wort. Also viel selbstherrlicher als selbst bei Wagner. Wagners Dichtersprache geht weit stärker auf die reine Klangwirkung des Wortes (z. B. durch Alliteration) und ganz besonders gleichsam als Vorläufer der Gebärde auf die deutliche Bildwirkung des

Wortes aus. Der an den Intellekt sich wendende poetische Gehalt des Wortes tritt zurück. Nicht so bei Wolf.

Mit dem „Corregidor" hatte Wolf einen weiteren Schritt zur vollen Selbständigkeit — fernab von Wagner — getan und seine Erklärung: in Zukunft nur noch im Stile Mozarts komponieren zu wollen, konnte uns nicht überraschen; denn sie bedeutete — das beweist uns der duftige „Frühlingschor" aus dem Manuel Venegas, sowie der Monolog des Helden — nichts anders, als voll und ganz sich selbst zu vertrauen.

„Not hat schon manchen beten gelernt. Vielleicht lehrt sie mich das Dichten" schrieb Wolf 1897 an Paul Müller. Wenn hier, wie schon vor dem „Corregidor" vorübergehend noch einmal der Gedanke auftaucht, selbst sich den Text zu einer Oper zu schreiben, so gelangte er nur in einem Augenblick ungeduldiger Verlegenheit an die Oberfläche, gewiß aber nicht im Hinblick auf Wagner. Ja ich bin überzeugt, daß Wolf gerade die hohe Achtung von der seltenen zwiefachen Begabung Wagners davon abhielt, sich wie die so oft von ihm geschmähten Epigonen Wagners selbst als Poet zu versuchen.

Die Schwierigkeit, ein für ihn geeignetes Textbuch zu erhalten, wiederholte sich auch bei der Komposition der zweiten Oper. Hoffnung und Enttäuschung folgten sich auch diesesmal auf den Fersen, da Wolf sich in der ersten Beurteilung nur von seiner augenblicklichen Stimmung leiten ließ und mit den Forderungen des Dramas wenig vertraut war.

In den Briefen an seine Freunde und Verehrer sind ungemein impulsive, zum Teil in ihrer karikierenden Satire köstliche Auslassungen über die ihm angebotenen Textbücher enthalten, die leicht dazu führen mögen, deren dichterischen Wert sehr gering anzuschlagen. Aber wie sehr Wolfs Urteil umschlagen konnte, dafür seien wenigstens für den Corregidor- und den Venegasstoff zwei Beispiele angeführt, da sie uns gleichzeitig mit der Geschichte dieser beiden Opern Wolfs bekannt machen.

Wie Frau Edmund Lang in einem Aufsatz in der „Zeit" berichtet, erging sich Wolf in der schärfsten erbarmungslosesten Kritik über das Mayredersche Textbuch. „Namentlich die Banalität der Sprache erbitterte ihn förmlich. Fort damit! war das Ende."

Das war 1890. Als er aber nach Jahren dasselbe Textbuch wieder las, da schrieb er an Grohe: „Ein Wunder, ein Wunder, ein unerhörtes Wunder ist geschehen. Der langersehnte Operntext hat sich endlich gefunden; fix und fertig liegt er vor mir, und ich brenne nur so vor Begierde, mich an die musikalische Ausführung zu machen."

Umgekehrt erging es Wolf mit dem Venegastext. Er schrieb mir im März 1897: „Frau Mayreder hat mir dieser Tage den vollständig ausgeführten Text vom ersten Akt des M. Venegas zugeschickt. Wenn die zwei folgenden Akte das halten, was der erste Akt verspricht, so ist seit Wagner nichts Ähnliches dagewesen. Die Mine ist gelegt, das Gewitter im Anzuge. Nun mag's losgehn!"

Aber schon in einem der nächsten Briefe heißt es: „Demnächst werde ich Ihnen den Text zum Manuel Venegas zukommen lassen. Ich bin höchst gespannt darauf, was Sie dazu sagen werden. Ich glaube, mit dem ersten Akt hat es noch seine bedenkliche Schwierigkeiten."

Auch bei dieser Bearbeitung erwies sich Frau Mayreder als dichterisch ungemein feinfühlig. Nicht den Situationsverwicklungen an sich, sondern der Vertiefung der psychologischen Momente war ihre Kunst zugewandt. Das Verhältnis des Venegas „zum Knaben mit der Weltkugel", das ganze kindliche Verhältnis dieses bis in die letzten Phasen wahrhaftigen Menschen zur Religion seiner Jugend kam wunderbar zum Ausdruck.

Ich berichtete Wolf ausführlich über den empfangenen Eindruck und befürchtete, daß die Bühnenwirkung ausbleiben werde, da die Verfasserin sich nicht auf Reflexionen, die mittelbar zu einer Handlung oder Wandlung führten, beschränke, sondern auch unabhängig davon sich in Betrachtungen ergehe, die nur den gedanklichen Gehalt erläuterten. Ich verlangte, indem ich mich auf Wagner berief, daß alle Reflexionen sich dem Herzschlag des organischen Kunstwerks unterordnen, nicht aber in Selbstherrlichkeit hervortreten, fast unabhängig von dem Kreislauf des Blutes, dessen notwendige, nicht willkürliche Bahn, das Leben des Dramas bedinge. Als Kernpunkt des Problems erschien mir bei Venegas „die Übermacht der Natur über die Konvention".

Als Wolf meinen Brief beantwortete, hatte er bereits noch eine andere Bearbeitung der Novelle Alarcons durch einen Wiener Gelehrten in Händen. Er schrieb: „Von Traunkirchen aus wird Ihnen dieser Tage der Entwurf zum Manuel Venegas von Dr. Hoernes verfaßt zugehen. — Frau Mayreder hat in meiner Gegenwart Ihren Brief gelesen und sich sehr gefreut über Ihre feinfühlige Beurteilung des Textes. Sie findet, daß Sie von einem vollkommen richtigen Standpunkt aus ihre Arbeit betrachtet und beleuchtet haben; dennoch kann sie sich zu keiner umfassenden Änderung entschließen. Vielleicht aber bringe ich's doch zustande, sie zu bewegen, mit Hoernes gemeinsam das Textbuch auszuarbeiten. Hoernes hätte nichts dagegen einzuwenden. Teilen Sie mir, lieber Herr Heckel, bitte, baldigst mit, wie Sie über Hoernes Szenarium denken. An dem, worauf Sie besonderes Gewicht legen, an Wirkung — fehlt es dem Hoernesschen Entwurf wahrlich nicht. Auch scheint mir die matte Verwickelung mit dem undramatischen Brief durch die Art und Weise, wie Hoernes die Sache auffaßt, glücklich behoben zu sein. Vor allem aber treten in der neuen Fassung die Hauptpersonen mehr in den Vordergrund, wodurch das Interesse an denselben um ein Bedeutendes erhöht wird. Kurz, in puncto Bühnenwirksamkeit dürfte die Arbeit meines künftigen Kompagnons der anderen weit vorzuziehen sein. Doch urteilen Sie selbst."

Noch schärfer sprach er sich gegen denselben Text in einem Briefe an Paul Müller aus, Mayreder habe aus dem Roman eine dialogisierte Novelle gemacht: „Im Drama hingegen müssen die Personen für sich reden (der Dichter hat das Maul zu halten) das ist doch die erste dramatische Regel, von der aber Frau M. keine Ahnung zu haben scheint."

Auch wenn wir den Vorstellungen seiner Freunde in diesem Falle einen bestimmenderen Einfluß zuschreiben wollen, als früher, bleibt dieser schroffe Wechsel des Urteils auffällig. Er zeigt uns vor allem, daß Wolf den ursprünglich oft gering geschätzten Ansprüchen der Bühne jetzt eine größere Bedeutung zumaß. Seine treffenden Worte über die Aufgabe der Personen im Drama, im Gegensatz zur Novelle, bezeugen, daß er auf dem Wege war,

mit dem Theater und seinem Publikum in ein richtiges Verhältnis zu gelangen, wenn auch seine günstige Beurteilung der Hoernes'schen Bearbeitung befremden muß.

Mit äußerster Ungeduld hatte es Wolf danach verlangt, in den Besitz eines Textbuches zu „Manuel Venegas" zu gelangen, er hatte „Werg auf seiner Kunkel", die einzelnen Gestalten lebten bereits für ihn, in ihm, sein musikalisches Vermögen war durch den Roman antizipando befruchtet worden und verlangte in schöpferischem Drange nach der Geburt des Werkes. Alarcon nicht Hoernes hat dieses Werk erzeugt, das leider nicht zur vollendeten Reife gelangen sollte.

Wohl schickt Wolf auch die Bearbeitung von Hoernes den Freunden zur Begutachtung zu, aber er wartet nicht erst ihre Kundgebungen ab, sondern unternimmt rasch entschlossen ihre Komposition. War diese übergroße Eile von dem Vorgefühl eingegeben, daß ihm nur noch eine kurze Arbeitsfrist beschieden war? Wer will es entscheiden?

Am 20. August schrieb mir Wolf: es war die letzte Mitteilung vor seiner Erkrankung:

„Geehrtester Herr Heckel! Bitte mir umgehend mitzuteilen, ob Dr. Mayr aus München Ihnen den neuen Text von Venegas bereits zugesendet. Im bejahenden Falle haben Sie die Güte, den Text auch unserm Freund Grohe und Frl. Reiß zukommen zu lassen. Ich bin bereits mit der musik. Ausführung des Textes beschäftigt. — Direktor Krückl in Straßburg wird demnächst den Corregidor zur Aufführung bringen. Nur so viel für heute. In aller Eile Ihr Sie herzlich grüßender Hugo Wolf."

Wir haben gesehen, daß Wolf nicht nur um der Gefahr einer Nachahmung Wagners aus dem Wege zu gehen, pathetische Opernstoffe verwarf, sondern auch vermöge der Gegensätzlichkeit seiner Natur.

Aber wir können noch weitergehen und in diesem Verlangen nach Gestaltung einer erheiternden, erhebenden, vom Druck der Welt befreienden Kunst, ähnlich wie bei Nietzsche: eine Schutz- und Wehrkraft, einen instinktiven Kampf sehen, gegen das dunkle Verhängnis, dem beide zuletzt dennoch unterlagen.

Das an Leiden und Entbehrungen so reiche Leben Wolfs und der tiefe Ernst seiner Kunstliebe haben nicht nur seine Mannheimer Freunde, als ihnen sein Wesen sich noch nicht voll erschlossen hatte, zu dem so bedeutsam von Wolf zurückgewiesenen Vorschlag verführt, einen Stoff wie „Buddha" zu komponieren, sondern auch Paul Müller, sein tapferer Vorkämpfer in Berlin, verfiel in einen ähnlichen Irrtum.

„Colomba habe ich schon vor 15 Jahren gelesen. Der Stoff ist unkomponierbar. Blutrache ist für uns Hyperboräer kein adäquates Thema — und Pandora? Herrgott, auf was für unmögliche Stoffe Sie verfallen," antwortete er Müller.

An Grohe aber schrieb er: „Noch hat die Welt kaum eine Ahnung von dem philosophischen Tiefsinn, der sich in der ungewöhnlichsten Weise in den letzten Worten des Meisters ausspricht, und schon soll wieder etwas entstehen, das den Leuten neues Kopfweh verursachen soll — notabene durch bereits erprobte Kunststücke — wo sich doch allenthalben das Bedürfnis kundgibt nach behaglichem Genießen, nach freundlichen Bildern, wo alles

sich sehnt, in dem grämlichen und grübelnden Ausdruck unserer Zeit ein verborgenes Lächeln, einen schalkhaften Zug zu erspähen. Sollen wir denn in unserer Zeit nicht mehr von Herzen lachen können und übermütig sein, müssen wir Asche aufs Haupt streuen, Bußgewänder anziehen, die Stirn in tiefsinnige Falten kleiden und Selbstzerfleischung predigen? Möge die Welt erlösen, wer den Erlöserberuf in sich fühlt, mich schert das wenig. Ich für mich will heiter sein, und wenn hundert Leute mit mir lachen können, bin ich's zufrieden." Er will seiner Kunst einen Platz suchen „in einer fröhlichen und originellen Gesellschaft, bei Gitarregeklimper, Liebesseufzern, Mondscheinnächten, Champagnergelagen usw., kurz in einer — komischen Oper, und zwar ganz gewöhnlichen komischen Oper, ohne das düstere welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde".

Deutlicher konnte der Gegensatz zu Wagner nicht zum Ausdruck kommen, deutlicher aber auch kaum die Annäherung an Nietzsche, den Wolf verehrt, als „abgesagten Feind aller Musik, die schwitzt".

Die Seite von Wolfs Begabung, die auf das Heitere gerichtet ist, wurde anfangs auffallend wenig erkannt, obwohl sie sich doch in seinen Liedern auf das köstlichste enthüllte. Ja, als ich in einem Aufsatz „Wagner und Nietzsche" in der „Neuen Deutschen Rundschau" einige Zeit vor dem Erscheinen des „Corregidor" auf das deutlichste auf Wolf als Opernkomponisten im Sinne Nietzsches hinwies, wurde diese Anspielung selbst von Männern wie Porges nicht verstanden, der doch von Wolf persönlich über seine Ziele unterrichtet war. Die betreffende Stelle lautet:

„Wenn nicht alle Zeichen trügen, haben wir in einem Musiker, der unbeirrt — ‚ein Wolf war er feigen Füchsen' — auf dem durch Wagner erschlossenen Gebiete den Weg zum neuen Liede fand, den Tondichter zu erkennen, der auch im Theater wohlberechtigte Forderungen Nietzsches erfüllen wird. Stolze siegbewußte Musik, die nur ihre eigene klangfrohe Sprache redet, die in plastischen Themen schärfste Charakteristik mit edelstem Wohlklang verbindet, indem sie sich ‚der Vollkommenheit im Kleinsten befleißigt' und keinem unwürdigen Dichterwort sich vermählt: eine Oper, die im Einklang mit Nietzsche ‚nur die Traurigkeit des tiefsten Glückes kennt und sonst keine Traurigkeit', der das gute Gewissen im Herzen und der Schelm im Nacken sitzt."

Man denke an den Zwiegesang „In solchen Abendfeierstunden" zwischen Frasquita und Tio Lukas, um diese „Traurigkeit des tiefsten Glückes" bei Wolf zu finden.

Der helle, leichte, oft übermütig spöttische Charakter der Wolfschen Musik ist nicht nur dort zu erkennen, wo er unmittelbar durch den Stoff herausgefordert wurde, sondern er lacht und leuchtet uns entgegen aus seinem gesamten Schaffen, das allen schweren Ernst fast nur als Kontrast zu dieser beflügelten Sehnsucht nach sonniger Himmelsbläue gelten läßt.

Wohl konnte sich im Leben seine Freudigkeit vermöge des furchtbaren Kampfes, den seine reizbare, überempfindliche weil panzerlose Natur gegen das drohende Schicksal führte, oft nur in wildem Überschwang und in tollen Jubelschreien äußern, aber in seiner Musik lebt die Glut und der Glanz dieser südländischen „vollblütigen Heiterkeit" frei von allem Übermaß; denn

ein starker edler Formensinn bannte bei Wolf den wild entströmenden Quell stets zwischen unüberschwemmbare Ufer. War doch der Reichtum seiner Erfindung nicht geringer als die Macht seiner Empfindung.

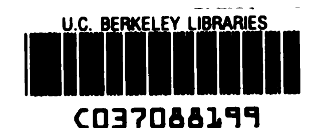
Wolf steht mit seinem ganzen Wesen auf der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts. Denn seine Kunst wendet sich an Zuhörer, die mit Schopenhauer und Wagner den erkennenden und ahnenden Blick furchtlos in die Abgrundtiefen des Lebens hinabgesenkt haben und deren schwer belastetes Herz nun in ungebrochenem Lebensmut nach Helle und Heiterkeit, nach dem befreienden „Süden“ verlangt. Immer werden Wolf jene das größte Empfängnisvermögen entgegenbringen, die nicht stumpf sind für die Qualen innerer Schmerzen, nicht taub für die Klagen des Leidens, deren Auge aber sonnenfroh aufleuchtet beim Anblick des unbewölkten Himmels, wie ihn Nietzsche unserer Sehnsucht enthüllt und deren Ohr sich willig labt am Wohllaut einer stolzen, klangfrohen Musik, die „zu jubeln versteht“!

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.



Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.


14 DAY USE
BORROWED


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037088199


M82355 ML410
W8 H4

THE

DATE DUE

